Art conceptuel, une entologie de la littérature.

« Il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement »
Michel Foucault, *Archéologie du savoir*

Conférence prononcée à l'EHESS pour la présentation de l'ouvrage *Art conceptuel, une entologie* que j'ai réalisé avec Gauthier Herrmann et Fabrice Reymond et qui a été publiée aux éditions Mix. en février 2008.

Il s'agissait de constituer la première anthologie française des textes non théoriques des artistes conceptuels des années 60-70, autrement dit une anthologie de textes autonomes, d'œuvres dont le matériau premier est le texte, le langage. Cette anthologie est née du pari de tenter de greffer, d'enter la production textuelle des artistes conceptuels sur la branche de la littérature générale, sur le principe de l'existence autonome du texte et pour voir ce qui se passe. Faire donc une entologie de la littérature…

1. La première question que nous devons nous poser est qu'est-ce que la littérature ? qu'entendons-nous aujourd'hui par le terme de littérature ? Pour y répondre nous proposons deux hypothèses que nous empruntons à Roland Barthes. Premier élément de réponse contenu dans le préface (1981) que fait Barthes à l'ouvrage *Tricks* de Renaud Camus : la préface de Barthes à ce livre annonce que ce n'est pas en soi le contenu qui fait le Texte mais bien son existence et surtout cette possibilité à « donner un supplément de jouissance ». En somme ce qui fait que quelque chose est littérature, n'est en soi

qu'une promesse de ce supplément de jouissance et éventuellement ce supplément. Définition de la littérature *a minima*, certes, mais qui a l'immense avantage de ne pas se fonder sur une quelconque valeur sémantique (les genres) et sémantico-stylistique (le style de) mais bien sur la seule possibilité de ce plaisir, en plus, qui fait que je continue de lire et de relire. Seconde réponse possible ce que nous avons nommé l'autonomie du texte et plus précisément – en reprenant cette disposition de Romand Barthes – de l'autonomie du *Texte*, l'autonomie de ce Texte majuscule (in *De l'œuvre au texte* p. 72-75). Comment entendre alors ce Texte ? bien sûr comme expérience de la pluralité, de la densité et de l'épaisseur. Plus profondément comme « ce qui s'éprouve dans la production » (*ibid*. p. 73), c'est-à-dire ce qui s'éprouve dans l'expérience productive de la réception et de l'appréhension de la densité. Nous reviendrons ultérieurement sur cette proposition fondamentale « de ce qui s'éprouve dans la production ». Enfin l'autonomie du Texte doit s'entendre de manière très précise comme la restitution du texte (du littéraire) au langage, à la parole comme événement linguistique puisque « le texte se tient dans le langage » (*ibid*. p. 73). La littérature est alors cet événement comme surgissement du Texte et comme possibilité d'un plaisir (du texte) en plus. Sommes-nous alors capable de l'appréhender de la même manière pour les productions textuelles des artistes conceptuels ? et si nous le sommes de quelle manière ? nous proposons ici quatre mesures pour tenter d'y répondre.

2. Mesure du retrait de l'objet ou autrement dit la dématérialisation dans les processus de création : nul besoin ni du matériau ni même de la réalisation de l'œuvre quand son énoncé suffit. Mais ce n'est pas aussi simple qu'il n'y parait ; prenons comme exemple *Pace and Process* (*Allure et procédure*), 1969 de Robert Morris. Il s'agit bien de l'énoncé d'une pièce possiblement réalisable avec des chevaux. L'énoncé existe bien comme œuvre indépendamment de toute réalisation. Premier problème c'est un

texte immédiatement repérable comme un mode d'emploi déployant ainsi une très faible expérience de la densité, du pluriel de son Texte. Second problème il s'agit donc d'un texte assez peu jouissif (sémantiquement et stylistiquement). Le supplément de jouissance du texte, ici, se situe très précisément dans la mesure du retrait de l'objet comme exposition de la puissance du dispositif. Qu'est-ce que la puissance du dispositif pour un texte (pour une œuvre) ? l'exposition du rapport économique (*dispositio*) de trois éléments. Il s'agit d'abord de l'exposition non pas du fait de l'œuvre mais bien de son processus autrement dit que la puissance conceptuelle de l'œuvre repose dans la puissance absolue de son actualisation. Ensuite il s'agit de la complexe notion d'éthicité d'une position, autrement dit reconnaître la prédominance du choix du processus mais surtout c'est reconnaître que ce qui est dis-poser dans l'œuvre c'est la puissance simple du document ou de l'énoncé. Enfin il s'agit de ce que nous pouvons nommer l'expérience de l'exposition de cette puissance, l'événement de la lecture de l'œuvre et son érection au Texte et à sa pluralité. Ces trois modèles – processus, éthicité et exposition – qui constituent ce que nous avons appelé la puissance du dispositif sont d'une part, la plus simple possibilité de lecture de ce qui constitue la substance du contenu de ces œuvres ou de ces Textes – dimension noétique, éthique et thymique – et d'autre part ils sont dans le rapport économique qu'ils entretiennent la mesure même, dans le retrait de l'objet, de l'intérêt, de notre intérêt, autrement dit de cette possibilité de supplément de jouissance.

3. Mesure de l'*experimentum linguæ* ou restitution du texte à la parole, au Texte, à la « prose intégrale qui a fait sauter les chaînes de l'écriture » selon l'expression de Walter Benjamin (*Paralipomènes Ms* 470). Nous pouvons relever quatre modèles fondamentaux de cet *experimentum linguæ*, de cette expérience du langage restitué à la parole : il s'agit d'abord de l'exposition de la mesure linguistique, c'est-à-dire exposition de la puissance du langage comme langage. Il s'agit ensuite de l'exposition de l'usage de la langue, de l'exposition

de l'*usum loquendi* comme mesure objective et matérielle de l'œuvre et du rapport à l'œuvre : ce qui importe avant tout c'est l'usage de la langue de l'objet et non l'objet en tant que tel, que l'œuvre soit en même temps *factum* et *usum* de la parole, de l'expérience de la parole (*loquor*). Le troisième modèle est logiquement issu des deux premiers comme exposition de l'*in fieri* de toute forme linguistique c'est-à-dire la puissance d'actualisation de l'œuvre dont le contenu maximal est fondamentalement son ouverture à la virtualité – à l'actualité donc – de la lecture. Enfin dernier modèle, la mesure de l'événement et donc l'ouverture, cette fois, de l'œuvre à l'époque, à la puissance de l'*épéchein*, à la suspension de l'œuvre dans la pensée. Il faudrait ici introduire une longue analyse logique du sens du terme « actuel » et entendre que ce qui est actuel est au sens propre – étymologique donc – ce qui est virtuel. Nous devrions avoir recours, ici, à l'analyse de la notion de virtualité par Anne Cauquelin dans son ouvrage *Fréquenter les incorporels* (2006) : revenir à la pensée stoïcienne des quatre incorporels – le temps, le lieu, le vide et l'exprimable – comme appréhension de la signification du terme virtuel. L'expérience même, profonde de la littérature et de toute œuvre conceptuelle est celle de la puissance des langages et de leur absolue puissance épocale : l'œuvre est ainsi tout entière livrée à l'époque.

4. Mesure du marqueur ou du *signator*, autrement dit mesure d'une opération de marquage, d'une opération qui consiste à signer l'objet comme énoncé, comme texte et comme œuvre. Cette signature opère d'abord comme mesure stylistique, c'est-à-dire comme valeur en soi, comme un objet possédant, en lui même, du style (ce qui signifie qu'ici importe peu la question que le texte renvoie au style de). Cette signature – cette marque – est prégnante comme puissance discursive et comme puissance énonciative : « l'énoncé est la signature qui marque le langage par le seul fait d'exister » (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 73), c'est-à-dire qui la marque comme forme d'événement, tandis que c'est cet

événement qui devient œuvre (matérialité signée). Il s'agit donc de la marque de cette matérialisation du processus, de cet événement, de cette instanciation du langage : « il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance » (Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, p. 39. L'œuvre existe parce qu'elle maintient sa puissance énonciative et la matérialisation de son processus. Dernière marque – la plus singulière et la plus complexe – celle d'une matérialisation du sémantique, celle d'une matérialisation du sens : c'est-à-dire le sens comme simple et absolue instanciation. Autrement dit le sens comme sens devient une non-marque – une valeur asémantique – et cette non-marque est la signature de l'œuvre comme instance d'énonciation, comme événement, comme mesure d'actualisation. Prenons une série d'exemples : il y a d'abord le cas du texte *À vous qui n'êtes pas encore nés* (*A voi che non siete encora nati*, 1972, p. 40) de Vincenzo Agnetti ; c'est un texte volontairement obscure exposant principalement un principe de complexité et donc de densité ; le sens – la mesure d'une herméneutique de la signification – se retire pour laisser place à un sens matérialisé qui constitue, au sens propre, l'œuvre. Prenons ensuite l'exemple du texte *Le grammairien* (*The Grammarian*, 1970, p. 57) de Art & Language (Ian Burn et Mel Ramsden) : il s'agit d'un long texte constitué de douze séquences qui analysent des procédures grammaticales ; il s'agit donc d'un texte théorique, matériellement et stylistique repérable comme tel ; cependant le texte se termine ainsi « un certain nombre de problématiques concernant la démarche de l'œuvre d'art y a été exploré – notamment en déclarant que le présent texte vaut pour une œuvre d'art ». C'est cette déclaration, cet énoncé qui instancifie le texte. Si nous prenons maintenant comme exemple le texte de Victor Burgin « Tout moment » (1970) nous sommes devant un objet qui se constitue comme puissance d'exposition et comme exposition de la puissance du langage : sa puissance logique, formelle mais aussi sa puissance comme événement de pensée qui constitue le texte et l'œuvre. Dernier exemple – emblématique – la pièce

Schéma (mars 1966) (p. 189) de Dan Graham : la pièce se compose successivement d'un énoncé, d'un schéma, d'un poème (c'est-à-dire le schéma instancifié dans la publication) et de réflexions. L'œuvre est, en elle-même programmatique de tout ce que nous analysons. Dan Graham écrit dans le premier texte « L'œuvre achevée ne se détermine jamais que comme information avec le seul concours externe de la factualité de son apparence ou de sa présence externe en lieu et place de l'objet » puis il précise dans les réflexions « Son médium, c'est l'in-formation. Sa valeur de communication et sa compréhension sont immédiates, particulières et se changent en s'adaptant aux termes (et au temps) de son système comme de son (du) contexte (dans lequel elle est lue) ». Le contenu théorique est ici très clair. Mais nous devons relever ici un détail fondamental : dans le second texte le mot information est écrit avec une césure in-formation : la lecture est donc différente ; la lecture entend, cette fois, un terme qui est renvoyé à sa forme, autrement dit à son sens réel, *in-formare*, *in-formatio*, c'est-à-dire ce qui prend forme, ce qui apparaît, ce qui est en instance d'être ou d'être produit, autrement dit – et nous y revenons – ce qui est en train d'être « éprouvé dans la production ».

5. Toute œuvre conceptuelle et donc toute œuvre de littérarisation sont donc l'exposition de la puissance d'une substance du contenu, autrement dit la puissance d'une information, la puissance d'une mesure sémantique, la puissance d'une signification. Mais elles sont aussi l'exposition du vidage de cette information, du vidage de cette substance – la signification devient alors une non-marque – comme matérialisation de son devenir in-formation, de son devenir matériau, de son devenir signature, de son devenir énoncé ou parole, de son maintien comme objet en instance : ce que Roland Barthes nommait l'épreuve de la production. En somme qui mieux que le langage dit le non-sémantique ? qui mieux que le langage dit « un discours sans corps, une voix aussi silencieuse qu'un souffle, une écriture qui n'est que le creux de sa propre trace »

(Michel Foucault, *ibid.*, p. 39). Vincenzo Agnetti termine le texte *Transduction et sous-valeur* (*Trasduzione e sub-valore*, 1972, p. 47) ainsi : « Toutes les œuvres se lisent, sauf celles qui sont invisibles : la lecture doit cependant aller au-delà du texte en quoi consiste l'œuvre. Si ça n'arrive pas, ça signifie que nous observons un objet fini en lui-même ».

Fabien Vallos